

NÁRAY ISTVÁN

A képzelőerő tréningje

■ BESZÉLGETÉS M. KECSKÉS ANDRÁSSAL ■

– *Pantomimesként vagy elkönyvelve, de nem tiszta pantomim az, ami a műsoraikat jellemzi, hiszen ezekben tánc és szabad mozgás keveredik a pantomimmel.*

– A hetvenes évekre tehető az az időszak, amikor a pantomim több akart lenni, mint gesztusokkal író mozgásvilág és karakterjátékokba sűrített clowniáda, s ekkoriban született meg a Decroux-iskola hatására az egész alakos testkidolgozás. Ekkor a tanítványok az úgynevezett testanalitikus szemlélet alapján nevelődtek, azaz a táncművész vagy a mimus, akit majdhogynem táncos dresszúrának tettek ki, tetőtől talpig terjedő kontrollt fejlesztett ki magában. Lényegében akkor jött divatba a *mime corporel* módszer és szemlélet, amelynek alapján a mimus nemcsak az arcával, kezével, karakterutánzással arat sikert a színpadon, hanem egész testével próbálja bemutatni az átváltozás szélsőségeit, ugyanakkor egyfajta táncos esztétikát is igyekszik követni. Erre érzékletes példa volt a wrocławai Tomaszewski-műhely, ahol a balett- és a pantomimesztétika tökéletesen összefonódott, vagy Prágában Fialka színháza, amelyben az erős hatások, a kosztüm, a festett arc, a tárgyi világ a pantomimból, a naivitás pedig a híres cseh bábművészetből adódott hozzá a táncos megjelenítéshez. Ez a cseh pantomim Franciaországban ötvöződött az olasz commedia dell'arte-hagyománnyal; így gazdagodott a mozgásszínház, közelebbről a pantomim nyelve, s hozott létre új meg új irányzatokat.

– *Tomaszewski meg Fialka színháza a nyolcvanas évek közepére elvesztette érdekességét, gyakorlatilag megszűnt.*

– Valóban elbúcsúzhattunk ezektől a műhelyektől és színházaktól, de nyomaikban még megvannak, a wrocławai együttes például tovább ápolja a klasszikus korszak eredményeit, s ezeket egy-egy fesztiválon még ma is lehet látni.

– *De ez már múzeum.*

– Amikor őket s a hozzájuk hasonló társulatok előadásait láttam, le voltam nyűgözve, hogy mennyire tisztán beszélnek a mimusnyelvet: az volt az érzésem, mintha szavak nélkül szólának hozzám – tehát nem utánozzák a beszédet, hanem sűrítetten cselekszenek –, minden etűd olyannak



M. Kecskés András és Goda Gábor 1981-ben a Corpus Együttesben

tetszett, mintha bennük valódi drámák játszódna le, igazi jellemelek, érzések jelennének meg. Ugyanakkor kétségbeejtően avítottak voltak. Ilyenkor megjárodok: amikor a saját munkámat figyelem, vajon felteszem-e ezt a reálistan látó szemüveget?

– *Végül is te – egy rövid időszakot leszámítva – nem az együttesben folyó munkát, hanem a szólólételet választottad.*

– Hiszek abban, hogy a pantomim egy-személyes szólómutatvány. A mimus művésze abban áll, hogy nagyon sok mindent képes egymaga megjeleníteni. Olyan ő, mintha egyedül egy egész zenekar lenne. Hangszere az emberi test, amit nagyon ki kell dolgoznia, plasztikailag olyanná kell fejlesztenie, hogy önmagában a mozgás látványa is élményt nyújtson. Ehhez komoly előkészület szükséges, én például az első fellépéseim előtt öt évig csak tanultam. Már ekkor – de később, a szüntelen gyakorlást követően még inkább – megszerettem az improvizációt, mert azt tartom, hogy ezt a hatáselemet meg kell őrizni az olasz színjátszásból, hisz ez

olyan kihívás, amelynek csak igazi művész tud megfelelni. Az improvizáció különleges izgalmi állapotot jelent, hiszen nem tudom, milyen lesz a következő lépésem, csak a végélt ismerem, de a köztes rész kitöltése a pillanatnyi állapotom függvénye. Műsoraimból soha nem hiányzik az improvizáció, mindig hagyok magamnak annyi helyet és időt, hogy a sok lehetséges megoldás közül az aznapi legjobb variánst találjam meg. A mimusság olyan sűrített, olyan átfogóan közli témáját, hogy semmit sem kell megmagyarázni. Ezért nem szólal meg a mimus.

– *Ha pantomimről van szó, akkor a nézők többnyire azt mondják: a mimus mindig falat keres, tapogat.*

– Ez lényegében így is van, hiszen az ő egyik legnagyobb mutatványa: úgy érinti meg a levegőt, mintha ott valami érzékelhető dolog lenne, az üres térben rajzolja meg, érzékelteti azokat a felületeket, amelyek a helyszínt jelentik. Mégsem ez a pantomim lényege, hanem az, hogy ki van a fal előtt, tehát mindig az ember áll a közép-

pontban, rajta átszűrve születik minden információ. Ez az ábrázolási mód nem alkalmas arra, hogy valaki egyetlen karaktert negyven percen, egy felvonásnyi időn keresztül végigjártsszon, a mimus többre válalkozik: gyors vágásokkal-váltásokkal új karakter(ek)ben képes megjeleneni, s az egyik pillanatban bemutatja azt, akivel a következőben megjelenített másik figura kezert fog, vagy aki előtt hajbókol, vagy akinek köszön. S így, ide-oda váltva egész jeleneteket tud érzékeltetni.

– *Öt évig hol s kinél tanultál?*

– Köllő Miklós Dominó Együttesében kaptam az első döntő impulzusokat ahhoz, hogy tudatosodjon bennem: mivé kell lennie egy mimusnak. Ott találkoztam először a táncos szemlélettel is. Köllő azt ismételte, hogy a test olyan, mint a gyurma, amely mindenné alakítható, mindenné át tud változni. Ez a gondolat nagyon inspirált. Akkoriban cselgáncsoztam, mert az a sport tetszett, amelyhez nem kell eszköz, csak gondolkodás, erő és energia. A cselgáncs és a pantomim között két rokon vonást találtam: a játékoságot – azt játszunk, hogy harcolunk – s azt, hogy a másik, az ellenség energiáit alakítjuk át mozgássá, fegyverré. Aztán Regős Pálnál is képeztem magam, tőle mindenekelőtt analitikus szemléletet kaptam. Leginkább azonban autodidakta módon képeztem magam, mert egyrészt nemigen volt pénzem kurzusokra, másrészt úgy éreztem, hogy csak az az igazi, amit magam megteszek. Az akkori előadásokban vagy műhelymunkákban gyakran azt láttam, hogy az illúzió hamis, a folyamatok jelzettek, nincs megteremtve a tárgy, nem elég tökéletes a járás, a mimus is csak úgy csinál, mintha... A pantomimben ugyanolyan szörnyűségeket lehet elkövetni, mint a beszédben. Én pedig arra törekedtem, hogy a megteremtett illúzió maximálisan hiteles legyen, ehhez viszont otthon rengeteg gyakorlás kellett, s tükör előtt meg az árnyékomat figyelve állítottam össze a magam technikai és figurateremtő gesztusrendszerét. Tizenhat-tizenhét évesen már a pantomim fanatikus megszállottja voltam, úgy éreztem, hogy ezt és csak ezt kell csinálnom, ez a küldetésem. Ha a szülői terror nem lép közbe, le sem érettségiztem volna. Szerencsére az 1977-es Ki mit tud?-on elért siker visszaadta önbizalmamat, s helyemre tett. Elismertek. Ha nem is kapokdtek értem, sok fellépési lehetőséget kaptam.

– *S nemcsak itthon, hanem külföldön is.*

– Kivételezett helyzetben voltam, külföldi fellépéseimről valutát hoztam haza, amit ugyan be kellett fizetnem az Interkoncertnek, de így is megérte, mert örülni lehetett annak, hogy az ember Hegyeshalom után pezsgőt bontott, rá lehetett cso-

dálkozni a ragyogásra, egy hazaitól eltérő tárgyi világra és kultúrára. De az is boldogsággal töltött el, ha átmentem a csehekhez vagy a lengyelekhez. Szóval eufórikus érzést okozott, hogy Moszkvától Párizsig beutazhattam a világot. Úgy éreztem magamat, mintha a felfedező Kőrösi Csoma Sándor egyenes ági utóda lettem volna.

Bár itthon sok elismerésben részesültem, az első igazi szakmai kritikát külföldön, az 1983-ban Kölnben, az évente megrendezett mozgásszínházi fesztiválon bemutatott *Egy kiállítás képei és Ördögi kísértetek* című műsoromra kaptam. Aztán pár évvel később a Die Presse a középső két oldalán méltatott, s – nem dicsekvésből mondom – többek között az áttűnések bosszorkánymesterének titulált. A cikket azóta is őrzöm, s mélypontokon ebből meríték erőt, mint a zen buddhisták, ha a szent lángra gondolnak.

Azokban a darabokban valóban nagyon sok figurát játszottam, mert úgy éreztem: a mimus művészetének az a mércéje, hogy hányféle alakban tud megmutatkozni. Sportot űztem ebből, de arra ügyeltem, hogy a váltásokat követni lehessen, tehát egy jeleneten belül csak három-négy figurát alakítottam, s természetesen a történetekhez szükséges tárgyakat és körülményeket is érzékeltetnem kellett.

– *Ez mind szép, de a színházhoz képest a táncszínház periferikus helyzetű, s a pantomim ehhez képest kétszeresen periferikusnak mondható.*

– Kimondtad az igazságot. Annak idején azért választottam a pantomimet, mert érintetlen terület volt, s én olyasvalamivel akartam foglalkozni, amit nagyon kevesen művelnek. Nem betagozódni, hanem kitűnni szerettem volna. Hittem magamban, abban, amit választottam, s abban is, hogy ha az ember művészi rangra emeli azt, amivel foglalkozik, akkor az helyet követel magának a világban, a színpadon. Korábbi munkáimnak köszönhetően a helyzetem ma is annival jobb, mint más színészeké, hogy ha akarok, kiállok a színpadra, ha nem, akkor visszavonulok, erőt gyűjtök, vagy mással foglalkozom. Néha sajnálom, hogy ebből a művészetből nem tudtam és nem tudok üzletet csinálni, de szeretem, tehát nem árultam ki. Németországban megtapasztaltam az üzletiesedés kényszerét, amikor olyanokat kell tanítanom, akiket, ha szabadon dönthetnék, nem választanék, ugyanis a mozgást nem lehet kététes kurzusokon oktatni. Lehet valamiből keresztmetszetnyi ízelítőt adni, vagy mesterkurzuson azokkal foglalkozni, akik már az alapokat elsajátították. Egy mester fogásainak, módszereinek megismerése ugyanis gazdagíthatja a meglévő tudást. Ahhoz, hogy életformává váljon a mozgás, a tanu-

M. KECSKÉS ANDRÁS

(1955, Miskolc)

Pantomimus, mozgásművész, koreográfus, rendező

- 1973–75 között mozgástanulmányokat folytat Köllő Miklósnál és Regős Pálnál.
- 1976-ban készíti első önálló műsorát, az *Egy kiállítás képei*, amelyet mindmáig újabb és újabb feldolgozásban műsorán tart.
- 1977-ben válik ismertté a Ki mit tud? döntőseként.
- 1978-ban hivatásos működési engedélyt kap.
- 1979-től 1986-ig kisebb megszakításokkal a Corpus Pantomim Együttes vezetője. A csoport fontosabb produkciói: *Tűzmadár, a VIII. Henrik hat felesége, A két öböl* (a Játékszín előadásában közreműködés), *Szegény Dzsoni és Árnika* (film), valamint a *Mario és a varázsló*, amelyet sorozatban játszanak Boglárlellén, Szentendrén, a bécsi Theater Bretben, s film is készül belőle.
- 1983-tól egyre többet lép fel külföldön. Többek között Németországban, Ausztriában, Görögországban, Spanyolországban, Franciaországban, a Szovjetunióban, Lengyelországban, Csehszlovákiában turnézik, emellett rendszeresen tanít. Kiemelkedő sikereket ér el az 1983-as kölni Gaukler, illetve az 1984-es brüsszeli Gestes fesztiválon.
- 1988–91 között a Miskolci Nemzeti Színház tagja, ahol bemutatja *A csodálatos mandarin* (1989), *A kékszakállú herceg vára* (1990) és a *Bolero* (1991) című önálló estjét, illetve koreográfiát készít a *La Mancha lovagjához, A holdbéli csónakoshoz* és a *Carmenhez*.
- 1986-91 között a grazi Színházi Nyári Egyetem pantomimkurzusainak vezetője.
- 1998-ban mozdulatművészeti tanulmányokat végez E. Kovács Évánál.
- 1999–2002 között elvégzi a Táncművészeti Egyetem koreográfus szakát.
- Jelenleg a Színház- és Filmművészeti Egyetem oktatója, egyben a rendező szakon hallgató.
- FONTOSABB SZÓLÓESTJEI ÉS SZEREPEI: *Ördögi kísértetek* (1979), Gustav Holst: *Planéták* (1980), *Legenda* (Bartók: *Zene húros és ütőhangszerekre*, 1981), *Mítoszok* (a Solaris együttesel közösen, 1982), *Egmont-nyitány* (Ciprus, 1982), *Jeanne d'Arc* (Theater Bret, 1984), Art-Soyd: *A fény útjai* (1986), *A négy évszak* (első verzió, 1987), *A tékozló fiú és a hét főbűn* (1988), Ghelderode: *A bolondok iskolája* (Bonn, 1994), Janaček: *Jenufa* (Bonn, közreműködő Ljubimov rendezésében, 1994), *Szarvaskirály* (közreműködő a Radnóti Színházban, 1995), *Egy kis haláltánc* (1996), *Hallgatás – Harald Kreuzberg emlékére* (Katona József Színház, 1998; Thália Színház, 2000), *Különbségek és ismétlődések* (duó, 2000), *Az életfa árnyékában* (Vivaldi: *A négy évszak*, Thália Színház, 2001; Nemzeti Táncszínház, 2002).
- JELENTŐSEBB KOREOGRÁFIÁK ÉS RENDEZÉSEK: *A holdbéli csónakos* (Veszprém, 1981; Szeged 1992), Mendelssohn: *Szentivánéji álom* (Sankt Paul, 1990), Beckett: *Ó, azok a szép napok* (Graz, 1993), *Carmen* (Szeged, 1995), Beckett: *Az utolsó tekercs* (Klagenfurt, 1995), Handke: *Önbecsérlés* (Graz, 1995), *Hoffmann meséi* (Debrecen, 1996), Offenbach: *Titok* (Szabó István filmje, 1997), *A mi kis városunk* (Pesti Színház, 2000).



M. Kecskés András

lást nagyon fiatalon kell elkezdeni, azok a tizennyolc-húsz évesek, akiket a Színművészeti iskolák, ehhez már „öregek”.

– Nagyon sok tanítványod volt, hogy másokat ne említsek, a mai magyar tánc- és kísérleti színház vezető művészeinek többsége – Nagy József, Goda Gábor, Rókás László, Uray Péter, Balázs Mari, Szóke András, Hudi László, Juhász Anikó, Mándy Ildikó, Virág Csaba, Tana-Kovács Ágnes, Lengyel Péter – tanult nálad, dolgozott veled...

– Igen, de őket nem mozgásra, hanem a mozgáshoz való értelmis viszonyra tanítottam, azt a hitet csöppögtettem el beléjük, hogy e műfajnak értelme van. S ez húsz-huszonöt évvel ezelőtt nagyon fontos volt, mert ha az akkori fiatalok körülnéztek, nem sok olyan eszményt találtak, amelyben hihettek, s amelyben értelmet láttak. A sporttal meg a művészettel lehetett kitörni, a játékban vehettük magunkat komolyan. S elemzőmunkát végezhetünk ma-

gunkon. Fejleszthetjük a testünket, amelyet alkotásra használtunk, és ezek a folyamatok egyre izgalmasabbak lettek, egyre több sikerélményt hoztak – így született meg 1978–80-ban az általad említettekből s másokból a Corpus Együttes, amelyet hosszú ideig az ügyszeretet tartott össze.

– A Corpus 1986-ig létezett. Miért ment szét?

– Ebben főleg én vagyok a hibás, mert nem tudok elég erőszakos lenni, és mindenkitől elvártam az önkéntességet. Naivnak bizonyultam abban, hogy az együttélést a közösségi szeretetre alapoztam, pedig váltani kellett volna, egyesületet alapítani, a működéshez szükséges jogi alapokat megteremteni. Dolgoztunk, lendületben voltunk – játszottuk a *Tűzmadarat*, a *VIII. Henrik hat feleségét*, a *Mitoszokat* meg a *Mario és a varázslót*, emellett például a Játékszín egyik ifjúsági előadásának betétjeként egy víz alatti verekedőjelenettel

arattunk sikert –, de tovább kellett volna lépnünk, és színházi kereteket kellett volna teremtenünk. Érthető, hogy amikor társaim úgy érezték, önállóan is ki akarják próbálni magukat, a többségük nem tudott ellenállni Malgot István hívó szavának, aki Kecskeméten valódi színházi lehetőségeket tudott kínálni. Aztán a körülmények alakulásában az is közrejátszhatott, hogy akkoriban sok mindenhez pártjavaslatok kellettek, de én nem tartoztam sehova. A Budapesti Művelődési Központban dolgoztunk, amelynek a vezetője – amikor egyszer azon dühöngtem, hogy senki sem törődik velünk, mindenki közömbösen nézi a kínlásunkat – azt mondta: örüljön neki, addig jó, amíg közömbösek. Ezt csak később értettem meg.

S ha őszinte akarok lenni, a szólókarrieremet is féltettem, hisz az együttes vezetése mellett csak a régi műsoraimat játszottam, nem volt időm újakat létrehozni.

– Később egyre többet dolgoztál német nyelvterületen.

– Az alternatív színházi kör a nyolcvanas évek végén túlbujázott, s olyan emberek is helyzetbe kerültek, akik többet követeltek, mint amire képesek. Beszűkült a fellépések köre és lehetősége. Ezért inkább külföldön próbálkoztam. Ha egy színház meghívott, ott kéthetes kurzust tartottam, esténként pedig a szólóprodukcióimat játszottam. Így nem kellett méltatlan helyzeteket elvállalnom, s a létkörülményeim is biztosítani tudtam.

– Nem kellett-e a vendégszerepléseken művészi kompromisszumokat kötnöd? Úgy értem, az ilyenkor szinte kötelező könnyed hangvétellel szemben meg tudtad-e tartani a rád inkább jellemző filozofikusabb hangvételt?

– Az előadók többsége az olcsó siker érdekében a clown-vonalat választja, ehhez a mutogatás, kicsit külsődleges módszer tökéletesen megfelel. Én is tudom, hogy az emberek min szeretnek nevetni, én is ismerem a kizárólag szórakoztatást szolgáló trükköket. Szeretek nevetetni, de ilyenkor is igyekszem komolyan venni a feladatomat. Emlékszem azokra a fergeteses etüdökre, amelyeknél élveztem, hogy a nézőknek potyog a könnyük a nevetéstől, s ez nagy öröm, megsokszorozta bohóckedveimet. Tudtam, hogy egy-egy helyzetben a többszöröse rejlik még annak, amit addig megmutattam, s akkor azt mind élvezettel kijátszottam.

– Mégsem futottál be nemzetközi karriert.

– Ez rajtam is múlt, mert szemérmes vagyok, nem tudok dörgölözni, valami régi-módiságot hoztam magammal, szeretem, ha megkéri a menyasszonyt, nem kelletem magam. Ma már a színházakkal keményebben tárgyalok, így aztán néha megengedik, hogy fellépjek. A közeljövőben pél-

dául Veszprémben, Kecskeméten fogok szerepelni. Ha minden színház évadonként csak egy napot adna, hogy azt az estét kitöltsem, az nagyszerű lenne, mert fizikumomban még körülbelül öt év van, s ez idő alatt nagyon sok mindent tudnék megmutatni.

– *Nincs ebben a mentalításban valami teljesítménykényszer?*

– Mindig lenyűgözött a teljesítmény, ki nem állhatom, ha a színpadon valaki csak ácsorog vagy ücsörög, s még azt sem gondolja át, hogy miért van ott, azaz nem történik semmi érdemleges. Azt szeretem, ha a színpadnak lüktetése van, ez viszont nagyon nagy mozgási dinamikát igényel.

– *A dinamika és a zeneiség rokon fogalmak, tehát aligha lehet véletlen, hogy műsoraid általában zenei ihletésűek.*

– Mindig irigyeltem a táncosokat, hogy ők zenére mozognak, de azt is láttam, hogy amit csinálnak – a forgások, ugrások, emelések –, az gyakran csupán szép technika, de általa nem születik élő dialógus a nézőtérrel.

– *Ez nem csak a klasszikus balettre igaz?*

– Nem, a modern táncban is kivásalt technikai világ uralkodik, ott is rengeteg munka megy a lábra. Én fölülről kezdem kialakítani a színpadi figurát: először a feje érdekél, mert arról fogom tudni, hogy ki jött be, milyen a személyisége, s csak ezután az, hogy mit csinál a kezével, s végül az, hogy mit hord a lába, ami, ugye, elsősorban közlekedésre való. A tánc ezt a funkciót lépésvariációkra bontja; a tangóban, a néptáncban vagy azokban a táncokban, amelyekhez a léptek kopogása adja a kíséretet, érvényesül valamiféle dinamika, a balettben azonban ez kimerül a pillekönnyű tipegésben, a zenével való azonosulásban, abban, hogy a táncos a magán átszűrt zenével együtt hullámszik. A pantomim viszont a zene sugallta képeket képzőművészeti lebonjtja.

Képzletemben például minden etűdnek megvan a díszlet- vagy látomásterve, amely szerint eljárók a színpadon. Az *Egy kiállítás képeiről* egy tanítványom azt mondta, hogy amikor benyitok az ódon kastélyba, még az ajtó vaspántjait is látni lehet. Ez persze nem azt jelenti, hogy azokat valóban megmutattam, csak azt, hogy úgy nyitok be egy súlyos ajtón, ami a képzletből a vaspántok képzetét is előhívhatja. Ettől nagyon fontos a pantomim a színészképzésben is, mert ez a képzelőerő tréningje. Ha egy színésznél hiányzik a belső látomás arról, amit képvisel, akkor csak a saját érzéseibe és hangulataiba tud kapaszkodni, s nem világot teremtő hozzáállással, hanem önmarcangoló, önrugdosó módszerrel jut el az eredményig.

Mivel a mimus üres térben dolgozik – tehát nincs ott semmi –, nekem a látomásomat kell előhívnom, és annak segítségével láttatnom, ahogy az ember a megmutatott felületekre tapad, érzékelteti, hogy valahol bent vagy valamin kívül van-e, esetleg különböző elemekben merül alá, ahogy például én *A négy évszak* tenger alatti gyöngyhalász-jelenetében. Komoly akrobatikus teljesítmény annak bemutatása, ahogy a test a víz alatti mozgásban, belefe-szülve, hullámozva optikailag ellenáll a gravitációnak. A törzs- meg kézhullámokkal képzőművészeti is meg kell teremteni a közeget, a kagylókat, az igazgyöngyöt, a halász meg a közte lévő kapcsolatot, a mélynyomás fázisait, az eszméletvesztést, a halálfélelmet, a halálközelségből való szabadulást. Az ember kínos precizitással mérlegeli az érzelmeiket és a mozdulatokat. Aztán mintha kiszakadna a vízből, felrepül, majd visszazuhan a szárazföldre – ikaroszi zuhanás –, s végül a földön összezúzottan, csúszómászóként folytatja életét. Bonyolult filozofikus csapongás ez, olyan, amit tengerparton sétálva is átélünk.

– *Hogyan kontrollálad magadat, honnan tudod, hogy valóban az születik-e meg, amit akarsz?*

– Úgy még nem voltam kétségbeesve, mint amikor először néztem vissza magamat videón, mert azt láttam, hogy egy kopasz, görcsös ember kínlódik, szenved, csapkod, az isteneket kergeti, de hogy mit akar, az nem derül ki. Azt hittem, sokkal fantasztikusabb vagyok, mint amit ez a kegyetlen tükör mutatott. Főleg az álló kamera képe kiábrándítóan szenttelen, ugyanis a totálból hiányoznak azok a „közelizések”, amelyeket a néző a mimus figyelemirányítása következtében automatikusan elvégez. A mozgást nehéz kamerával követni – a pantomimet még nehezebb –, de a videó arra kiváló, hogy jelezze, ha valami nem tökéletes, ha a fiktív szereplővel való kommunikálás nem elég pontos, hisz ezt a kamera magamutogatásnak érzékeli. Az önellenőrzés másik eszköze a testanalízisből következő személyes kontroll: az ember érzi, hogy jót vagy rosszat művelt. És szakmai kritikusokat is szoktam arra kérni, hogy mondjanak véleményt. Persze, hogy fáj, ha közlik velem: itt meg itt blöföltél, ott meg csak ihletett volt egy mozdulatsor, de nem derült ki a lényeg, mégis erőt ad, hogy a műfajhoz fűződő hűségemet, az emberi teljesítményt mindig elismerik.

– *Bemutatóidat elég sok idő választja el egymástól. Miért?*

– Az emberről nagy formákban szeretek beszélni, talán ez a legfőbb oka annak, hogy ritkán születik új előadásom. Volt

néhány év, amikor úgy nézett ki, hogy ezek a produkciók sorozattá szervezhetőek. A nyolcvanas–kilencvenes évek fordulóján Miskolcon évadonként új bemutatóval léptem színpadra. *A csodálatos mandarinnal* kezdtem, amit *A kékszakállú herceg várának* mimes változata követett, de ekkor baleset miatt kényszerszünetet következett, s csak jóval később született meg az új mű, a *Bolero*. A tervezett Bartók-ciklus felibe maradt, miskolci kötődésemnek pedig különböző okokból vége szakadt.

Legutóbbi munkám Vivaldi *A négy évszak* című szvitsorozatára készült, amit először a Thália stúdiójában mutattam be. Szerénykedtem, hogy kis térrel is beérem, de rájöttem, hogy az, amit ott produkáltam – egy helyben ugráltam, körbefutottam saját magam –, az nem én vagyok. Aztán a produkciót átvittem a Nemzeti Táncszínház tágas színpadára, és úgy érzem, ott méltó helyre került, megfelelő világítást kapott, mozgásomnak egyszerűen tere lett. Szomorú viszont, hogy nem volt telt ház; ma a táncszínházi vagy a pantomimprodukciókból öt-hat előadásnál többre alig lehet közönséget toborozni. S komoly kár, hogy Budapesten nincs olyan táncszínház, amely közönséget nevelne magának.

– *S a Nemzeti Táncszínház?*

– Az egy éve nyílt meg, de a hosszú szervezés és átalakítás miatt ténylegesen alig több mint hat hónapja működik. Különbö- ben sem befogadó színházra gondolok, hanem olyanra, amelyben műhelymunka is folyik, azaz a résztvevők művészileg értékelik azt a tevékenységet, amely benne zajlik, s ahol a bemutatók után magától értetődőnek számít a szakmai értékelés, amelyen az együttes vagy vezetője kötelezően részt vesz, tehát a színház nemcsak bemutatóközi hely, hanem fórum is.

– *Ilyen a Közép-Európa Táncszínház.*

– Igen, a KET valóban kialakította a maga műhelynyelvét és jellegét, s mellette persze ott a MU Színház is, amelyben hasonló szándékok mutatkoznak, de mindkettő közönsége a fellépők baráti körére szűkül.

Amikor külföldön járok, boldog vagyok, mert ott nyilvánvaló, hogy a művészetnek értelme, a művészpályának rangja van. Ott minden olyan természetesnek és megoldhatóknak látszik, aztán itthon három nap alatt kedvemet vesztem. Itt minden körülményes, nehézkes, mindenütt közönybe, nemtörődömségbe ütközöm. Nincs vállalkozó kedv, nincs támogató szándék. A színházi hierarchiában az utolsó segéd- színész vagy csoportos szereplő is magasabb rangban van, mint a táncos, aki mégiscsak tud valamit kezdeni a testével. A magyar színház máig a nyelvében él, pedig a színpadon a cselekmény, a cselekvés a meghatározó.

– Nem vagy anakronisztikus figura ebben az azonnali sikerre törő világban?

– De biztosan. Ezért vettem elő Beckett *Némajátékát*, hiszen az abszurd, a látszat és a valóság közötti ellentét bemutatása ma minden korábnál aktuálisabb. Hosszú fejtörésembe került, de nagyszerű, felüdítő élmény volt, míg megfejtettem a darab talányát. Egyszerű folyamatban alapigazságokat fejez ki: az ember mindent elkövet azért, hogy elérje a számára éltető vizet, de nem éri el, amikor meg elérné, akkor kiderül, hogy mégsem kaphatja meg, s amikor a nedű szinte felkínálja magát, akkor emberünk ezt nem hiszi el, nem nyúl érte. A darab cseppet sem lehangoló, nagyszerű humora van. A Nemzeti Táncszínházban február 11-én tartandó előadásomban ennek az abszurd humornak a mámorát szeretném átadni minden érdeklődőnek.

– Azt hallottam, hogy a következő félévben más munka is vár rád.

– Április 11-én a Vigadóban a Nemzeti Filharmonikusok adják elő Bach *János-passióját*, s a dirigens, Hamar Zsolt szeretné velem mozgásban is megjeleníttetni a keresztúti történetet. Ez egyszerre lesz előadói és koreográfusi munka, ugyanis a mű bizonyos pontjain a kórust is meg akarjuk mozgatni.

– Úgy tűnik, hogy az ügyeset ma is megvan benned.

– Teljes mértékben. Ezért nem tudok például pályázati pénzeket munkatársakat venni, mert ha valaki nem önként és hittel-lelékkel van mellettem, annak hiába fizetek, nem tudok vele dolgozni. Kinevetnének, ha azt mondanám: van egy ötletem, csináljuk meg, aztán majd meglátjuk, mi sült ki belőle, milyen művészi tapasztalatokat szerzünk, s ha jó lesz, akkor biztosan meg is vesszük. Ez ma fordítva van: legyen meg a fedezet, aztán dolgozhatunk. De hiába kap valaki, mondjuk, kétmillió gázsit, attól nem tud levegőben spárgázni. Azt meg végképp nem értem, hogy ahol van pénz és művészi erő, ott miért nem születik érték. Ezt igazságtalanságnak tartom.

– Mivel a pantomimben nincs pénz, ezért vállalsz koreografálást?

– Színházi ember lettem, ezért mindent kell csinálnom, de általában nem alkalmazott koreográfírára hívnak, hanem olyan feladatokra, ahol valamit ki kell találni. Ilyenkor igyekszem a művészi mozgást és a színházat közelíteni egymáshoz. Pedig a pantomim is átalakult, új nyelvet alakított ki, tárgyak, jelmezek kerültek bele, sőt, a neve is megváltozott: mozgásszínház lett.

– Nem idealista alapállás ez?

– Ez az idealizmus tart életben. Ha arra, ami van, azt mondom, hogy jó, akkor többé nincs dolgom. A pantomimet azért művelem, hogy megmutassam: ezt még



Molnár Kata felvételei

Expresszív tánc

mindig igen magas szinten tudom csinálni. Szeretném, ha egy-egy előadásom után fiatal emberek megkérdeznék, hogy hol lehet ezt tanulni. Igaz, ez gyakran előfordul, s szomorúan azt kell mondjam, hogy sehol, mert épp most szisztematikusan nem tanítok. Tervezem, hogy ötvenéves korom után létrehozok egy olyan iskolát, amelyben én határozom meg a felveendő körét, s a testanalízisre épülő módszer szerint folyik az oktatás. Amikor tanítok, a résztvevőket először lefektetem, mindenki megnyugszik, és lélegzünk. A lényegesebb a légzés, ez határoz meg mindent, enélkül nincs élet. Odáig kell eljutatni a hallgatókat, hogy belegondoljanak: mi fog történni, ha nem kapnak le-

vegőt. A mai gondolkodásunkból hiányzik a halál, annak tudatosítása. Ez a szemlélet tulajdonképpen filozófia, ennek segítségével tudunk mindent megérteni.

– Jól értem? Pantomimet sehol sem lehet tanulni?

– Az alapokat tanfolyamokon, stúdió-mokon, tanodákban el lehet sajátítani, de én a pantomimet mint művészetet szeretném tanítani. A tanulás folyamatában az embernek a testével való viszonyát kell középpontba állítani, hiszen a fizikumunkat, amelyet egész életünkben hordunk, nagyon kell ismernünk. Ennek első fázisa, hogy figyeljünk a testünkre, s ezt már kiskorban kellene oktatni. Ehhez az oktatási rendszerben alapos szemléletvál-

tásra lenne szükség, hiszen fontos a tornaóra, amely egyrészt a gyerekek fizikai erőnlétét fejleszti, másrészt épít a tanulók versenyszeretetére, de a sportban is csupán húsz százalék az eminens, a többi ül a kispadon. Perszónáanalitikus képzésre lenne szükség. Ennek jegyében dolgozom egy terven, amelynek lényege, hogy az iskolapad ki van iktatva a teremből, ezáltal olyan kreatív teret kapunk, amelyben különböző gyakorlatok között nagyon jól – az eddiginél sokszorta intenzívebben – lehet tanulni, olvasni vagy információkat befogadni.

A pantomim az ifjúság színháza lehetne, ugyanis a középiskolában, de az alsóbb

osztályokban is magától értetődő az a gesztikus nyelv, amelyben nem kell beszélni, mondjuk, az íróasztalt meg a széket, mert ezeket mind el lehet játszani. Sőt, nem is ezeket kell megjeleníteni, hanem az embert, aki ezekkel valamilyen kapcsolatba kerül. Ez a forma olyan absztrakt és abszurd, mint a rajzfilm.

– Nemcsak tanítasz, tanulsz is.

– Ötödéves rendezőhallgató vagyok. Húsz év után indult az első koreográfusi szak a Táncművészeti Egyetemen, s úgy éreztem: ezt nekem találták ki. Ezen Barczay László, aki az egyik felvételiztető tanár volt, lehetőséget adott arra, hogy a hároméves képzés után az ő rendezőosz-

tályában további két évig folytathatom tanulmányaimat. Az ideai tanév végén készíttem el vizsgaprodukcióm: Arisztophanész *Akharnaibeliek* című komédiájának erősen koreografált előadását. Mesterlevelet szeretnék, hogy ha egy színháznál kopogtatok, ne azzal fogadjanak: mit keres itt ez a mimes. Készülök a doktori fokozat megszerzésére is, amelynek keretében a pantomimról szóló összegző tanulmányom megírását tervezem. Hiszen akármilyen fordulatot vegyen szakmai életem, az eszmélésemet, sorsomat meghatározó pantomimhez – mint elmúlhatatlan szerelemhez – mindig ragaszkodni fogok.

A SZÍNHÁZI SZAKMAI KOLLÉGIUM PÁLYÁZATI FELHÍVÁSA

A Színházi Szakmai Kollégium pályázatot hirdet 2003. május 2. és szeptember 30. között bemutató szabadtéri színházi előadások támogatására.

- **Pályázhatnak:** – szabadtéri színházak,
– szabadtéri előadásokat rendező intézmények, szervezetek.
- **Pályázni lehet:** – mai szerzők műveinek bemutatására,
– klasszikus művek előadására,
– gyermek- és ifjúsági előadások színrevitelére,
– zenés előadásokra (zenés játékok, musicalek, operettek).
- (Honoráriumra, tiszteletdíjra, annak járulékára, jelmezre, díszletre, szállításra, eszköz- és helyiségbérleti díjra, reklámra.)
- A pályázathoz csatolni kell a program részletes leírását, a bemutató tervezett időpontját.

Altéma kódszáma: 1331

- *A pályázatok 2003. március 14-ig beérkezően nyújthatók be kizárólag postai úton az NKA Igazgatóságának címére (H-1062 Budapest, Bajza u. 32.). A határidőn túl érkező pályázatok érvénytelenek.*
- A pályázatot egy példányban kell benyújtani. A pontos feltételek megtalálhatók az NKA honlapján, ahonnan a szükséges adatlap is letölthető (www.nk.hu), továbbá személyesen beszerezhető az NKA Igazgatóságán és a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának ügyfélszolgálati irodáján (1077 Budapest, Wesselényi u. 20–22.). Az adatlap postai úton is igényelhető – bélyeggel ellátott A/4-es válaszboríték mellékelésével – az NKA Igazgatóságától.
- Bővebb felvilágosítás az NKA Igazgatósága ügyfélszolgálatától kérhető (telefon: 351-5461/141-es mellék). Ügyfélfogadási idő: hétfőtől csütörtökig 9–15 óráig; pénteken 9–12 óráig.

Színházi Szakmai Kollégium

I. Budapesti Színházi Szemle
www.bussz.hu

FELHÍVÁS

2003. május 16. és 25. között kerül megrendezésre a magyarországi és a határon túli magyar színházak és táncszínházak I. Budapesti Színházi Szemléje. A rendezvény három fő programból áll.

A *főprogram* koncepciójának elsődleges szempontja, hogy a hagyományos színházi formák mellett új színházi és táncszínházi megoldások is megjelenjenek, függetlenül attól, hogy az adott előadás struktúráján belül vagy kívül jött létre. A *főprogram* keretében a szervezők előreláthatólag öt színházi és öt táncszínházi előadást hívnak meg, amelyek honoráriumban részesülnek. A *versenyprogramban* bármely előadás/színház helyet kaphat, közülük a szakmai zsűri egy színházi és egy táncszínházi előadást díjaz. A díj a 2004-es *főprogramba* való meghívás és a *főprogramban* szereplő előadások honoráriumával egyenértékű pénzjutalom. A *kísérőprogram* a kortárs magyar alternatív színházról szóló előadásokból, színházi és képzőművészeti témájú kiállításokból és akciókból, valamint kortárs zenei koncertekből áll majd. Terveink szerint a szemle idején „fesztiválbusz” közlekedik, melyre a szervezők 5–20 perces performanszokat, akciókat és koncerteket terveznek.

1. A szervezők színházi és táncszínházi előadásokat keresnek a szemle *versenyprogramjához*. Egy előadás/színház részvételét előzetes jelentkezés alapján biztosíthatja, amennyiben a helyszínt és az időpontot a rendezők visszaigazolják.

Jelentkezés 2003. március 3-ig. E-mailen: mu@mentha.hu, faxon: 209-4014 vagy levélben: 1117 Budapest, Körössy József utca 17. Jelentkezési lap letölthető: www.bussz.hu. További információ: Bánóczy Andrea, versenyprogram-koordinátor (06-30/553-9620).

2. A szervezők színházak, táncgyűttesek, zenészek és képzőművészek ötleteit és jelentkezését várják a *kísérőprogramokhoz*, koncertekhez, akciókhoz és a fesztiválbusz performanszaihoz. Jelentkezés lásd fent. További információ: Leszták Tibor, kísérőprogram-koordinátor (06-30/999-3902).